



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Dyskurs emancypacyjny w teatrze Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak

**Author:** Aneta Głowacka

**Citation style:** Głowacka Aneta. (2019). Dyskurs emancypacyjny w teatrze Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak. W: M. Figzał-Janikowska, A. Głowacka, B. Popczyk-Szczęsna, E. Wąchocka (red.), "Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru" (S. 355-375). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## Dyskurs emancypacyjny w teatrze Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak

Łacińskie słowo *emancipatio*, oznaczające wypuszczenie z rąk, wyzwolenie i obdarzenie kogoś pełnią praw<sup>1</sup>, zyskuje współcześnie coraz większą popularność również w odniesieniu do widza teatralnego. Francuski filozof Jacques Rancière w szeroko dyskutowanym esej *Widz wyemancypowany* odwołuje się do dwóch modeli teatru, które – jak uważa – w XX wieku wyznaczały kierunki aktywizacji widza: oferowały „zbiorowej publiczności występy mające nauczyć widzów, jak przestać być widzami i stać się aktorami kolektywnego działania”<sup>2</sup>. Pierwszy to teatr kontynuujący linię Bertolta Brechta – zajmuje się krytyką dominującego systemu politycznego, ekonomicznego i artystycznego. „Teatralne zapośredniczenie uprzytamnia widzom społeczne warunki, w których jest zakorzenione, i motywuje ich do stosownego działania”<sup>3</sup>. Jest to teatr, który rekonstruuje i odtwarza zjawiska, by poddać je krytycznej refleksji. Angażuje widza intelektualnie i stwarza warunki do oceny scenicznych zdarzeń. Drugi teatr swój początek bierze w koncepcji sztuki Antonina Artauda, „wyrywa” publiczność „z pozycji widzów”, powoduje, że odbiorcy są „otoczeni przez występ, wessani w krąg działania zwracającego im ich własną zbiorową energię”<sup>4</sup>. Angażując emocje i zachęcając do empatii, ten rodzaj teatru próbuje skłonić widza do zmiany istniejącego porządku społecznego,

---

<sup>1</sup> Zob. *Słownik wyrazów obcych* PWN. Warszawa 1993, s. 233.

<sup>2</sup> J. RANCIÈRE: *Widz wyemancypowany*. Przeł. A. OSTOJSKI. „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13, s. 313.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

politycznego czy artystycznego. Teatr, o którym pisze Rancière, wchodzi z widzem w interakcję. Artyści wykorzystują właściwość sztuki polegającą na tym, że artykułuje ona pole polityczne ściśle związane z istnieniem wspólnoty. Konstruuje przestrzeń oraz relacje mające „na celu materialną i symboliczną rekonfigurację tego, co wspólne”<sup>5</sup>. W ten sposób wpływają na wyłanianie się potencjalnych modeli wspólnych rzeczywistości.

Niemalą rolę w tych praktykach teatralnych odgrywa widz, w tradycyjnym teatrze – zdaniem francuskiego filozofa – dość często lekceważony, „zwykle dlatego, że nic nie robi, podczas gdy aktorzy na scenie [...] robią coś przy użyciu swych ciał”<sup>6</sup>. Widzowi przypisana jest bierność (*theatron*), podczas gdy dzieje się (*drama*) jest po stronie aktorów i przedstawienia. Rancière odwołuje się w tym esej do swojej koncepcji nauczyciela ignorantą (z książki *The Ignorant Schoolmaster*), która opierała się na odwróceniu i zanegowaniu najbardziej oczywistej relacji między uczniem i pedagogiem, jaką jest relacja mistrzowska. Wedle tej koncepcji, nauczyciel miałby zrezygnować ze swojej dominującej pozycji, wyzbyć się władzy dyskursu na rzecz niegotowości i niewiedzy. Odnosząc te refleksje do teatru, Rancière zauważa, że jego celem również jest zmniejszenie odległości między aktywnością teatru a niewiedzą (biernością) odbiorców. W przypadku tak zwanego biernego widza można odwrócić perspektywę – wtedy okazuje się, że „ci, którzy działają, wykonują pracę przy użyciu swych ciał, są w oczywisty sposób gorsi od tych, którzy są zdolni do patrzenia: kontemplując idee, przewidując przyszłość, mając ogólnejsze spojrzenie na świat”<sup>7</sup>. Jednym z paradoksów teatru jest więc sprowadzenie widza do roli biernego oglądacza, podczas gdy w teatrze potrzebuje się aktywności widza i stymuluje się go na poziomie emocjonalnym, intelektualnym, poznawczym czy sensorycznym. Emancypacja widza rozpoczyna się więc, zdaniem Rancière’a, od podania w wątpliwość przeciwieństwa, jakim jest patrzenie i działanie, oraz dowartościowania aktywności widza polegającej na tworzeniu zróżnicowanych sensów w trakcie przedstawienia. Odbiorca wyposażony w indywidualne postrzeganie, czucie i rozumienie, mający własne „kompetencje kulturowe”, pamięć i doświadczenie okazuje się twórcą znaczeń takim samym jak artyści. W konsekwencji

<sup>5</sup> J. RANCIÈRE: *Estetyka jako polityka*. Przeł. J. KUTYŁA, P. MOŚCICKI. Warszawa 2007, s. 23.

<sup>6</sup> J. RANCIÈRE: *Widz wyemancypowany...*, s. 311.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 316.

spektakl nie ma jednego nadrzędnego sensu, zaprojektowanego przez artystów, a każdy widz zyskuje prawo zinterpretowania oglądanego dzieła na własny użytek. W tym kontekście emancypacja widza oznacza różne jego działania, w tym aktywność psychiczną, polegającą na obserwacji, selekcji, porównywaniu i interpretacji.

Przywołałam koncepcję Rancière'a – chociaż można mieć do niej wiele zastrzeżeń<sup>8</sup> – nie bez powodu. Idea emancypacji widza w teatrze staje się coraz bardziej popularna. Twórcy korzystają z obecności widowni w teatrze i prowokują ją do rozmaitych działań i interakcji. W pewnym sensie wiąże się to ze zwrotem performatywnym w teatrze, o którym pisze Erika Fischer-Lichte<sup>9</sup>. W miejsce spektaklu rozumianego jako tekst do odczytania artyści proponują zdarzenie, które charakteryzuje się nieprzewidywalnymi znaczeniami i zachowaniami, wynikającymi z interakcji między twórcami i odbiorcami. Widz jest kimś, kto również produkuje znaczenia, chociaż poziom zaangażowania poszczególnych widzów może być różny. Przebieg spektaklu zależy więc zarówno do artystów, jak i od gotowości widzów do działania. Josette Féral ten model teatru nazywa **teatrem performatywnym**<sup>10</sup>. Z kolei Hans-Thies Lehmann dominację performatywnego poziomu przedstawienia łączy z **teatrem postdramatycznym**<sup>11</sup>. W tego typu teatrze „rodzaj relacji między sceną a widownią, czasowe i przestrzenne usytuowanie, miejsce i funkcja teatralnego zdarzenia w przestrzeni społecznej” zaczynają dominować nad pozostałymi płaszczyznami, a samo przedstawienie staje się „bardziej obecnością niż reprezentacją, bardziej procesem niż rezultatem, bardziej manifestacją niż sygnifikacją, bardziej energetyką niż informacją”<sup>12</sup>.

Wiktor Rubin od lat konsekwentnie włącza widza w przestrzeń gry teatralnej: począwszy od pierwszych spektakli, które przyniosły mu uznanie albo przynaj-

<sup>8</sup> Magdalena Marciniak zwraca uwagę chociażby na paradoks polegający na tym, że wedle koncepcji Rancière'a, emancypacja widza jest możliwa wyłącznie przy założeniu jego twórczej niemocy. Zob. M. MARCINIAK: *Granice emancypacji widza*. „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2012, nr 2 (5).

<sup>9</sup> Zob. E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008.

<sup>10</sup> J. FÉRAL: *Rzeczywistość wobec wyzwania teatru*. Przeł. W. PRAŻUCH. „Didaskalia” 2012, nr 109–110, s. 19.

<sup>11</sup> H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2009, s. 131.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 132.

mniej zainteresowanie krytyki, po ostatnie realizacje przygotowywane wspólnie z Jolantą Janiczak, autorką tekstów, która wcześniej współpracowała z Rubinem w roli dramaturżki. W *Emigrantach* zrealizowanych na podstawie dramatu Sławomira Mrożka w 2011 roku w Teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie reżyser wykorzystał fizyczną obecność widzów i wprowadził ich do wspólnej przestrzeni z aktorami – skonstruował z widzów rodzaj scenografii. Publiczność posadził na scenie w kręgu na jutowych workach, co powodowało pewien dyskomfort uczestników przedstawienia (worki nie są tak wygodne jak teatralne fotele), ale też dawało każdemu taki sam dostęp do działań aktorów, które odbywały się wśród publiczności i w wyznaczonym przez nią kręgu. Taki układ widowni z jednej strony budował poczucie wspólnoty wśród odbiorców spektaklu, świadomość wspólnego uczestniczenia w zdarzeniu teatralnym. Z drugiej – był opresyjny wobec aktorów, z każdej strony narażonych na bycie obiektem oglądu.

Wyznaczona usytuowaniem worków arena w spektaklu *Emigranci* stawała się polem do obserwowania napięć pomiędzy inteligentem AA, granym przez Krzysztofa Zarzeckiego, a jego oponentem XX – chłoporobotnikiem, w którego wcielił się Mariusz Cichoński. W trwającej około dziewięćdziesięciu minut stychomytii reżyser sprawdzał potencjał performatywny ról społecznych: oceniał, w jaki sposób kategorie „inteligenta” i „prostaka” są konstruowane jako role społeczne i wykorzystywane do sprawowania symbolicznej władzy. W drugiej części przedstawienia aktorzy zamieniali się kostiumami i rolami. „Inteligencckość” okazywała się rolą, zbiorem frazesów i nietrwałym atrybutem, który z łatwością przyjmują różne osoby. Ten performans władzy, którego widzowie byli bezpośrednimi świadkami, zyskiwał dodatkowy wymiar, jeśli znało się kulisy spektaklu. Grający chłoporobotnika Mariusz Cichoński nie był zawodowym aktorem, pracował w gazowni jako inkasent. Do roli został wyłoniony podczas castingu. Po pierwszej scenie przedstawienia był zresztą wyświetlany film z castingu z udziałem odtwórcy roli. Cichoński na nagraniu wydawał się nieśmiały i nerwowy, co kontrastowało z jego pewnością siebie na scenie, gdy próbował zdystansować się do nagrania. Napięcie, które rozdzieliło się pomiędzy aktorem świadomym warsztatu a naturszczykiem, w pewnym sensie uwypuklało również wpisany w sztukę antagonizm społeczny, chociaż Rubin unikał prostego zrównania inteligenta z aktorem, a chłoporobotnika z amatorem. Ostatnim momentem, w którym uwaga twórców kierowała się na widzów,

był finał spektaklu, kiedy aktorzy zaczęli demontować białe ściany otaczające przestrzeń gry. Wzbudziło to niepokój publiczności na chwilę wytraconej ze swojej bezpiecznej, biernej pozycji oglądającego – niepokój rodził się również z tego, że zza zdejmowanych ścian, a więc i zza pleców widzów, zaczęła wyłaniać się nowa i nieznana im dotychczas przestrzeń.

W innym spektaklu ten sam reżyser próbował wybić widza z pasywnego odbioru w bardziej brutalny sposób – czynił to w zrealizowanej rok wcześniej w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku *Orgii* na podstawie dramatu Piera Paola Pasoliniego. Dramaturżką tego spektaklu, podobnie jak *Emigrantów*, była Janiczak. Na scenie tekst o przemocy w sadomasochistycznym związku przeobrażał się w spektakl o przemocy tkwiącej również w języku, który staje się narzędziem agresji. Przemoc między postaciami ujawniała się w słowach, które naruszając społeczne konwencje, wdzierały się również w prywatną przestrzeń widza. Ta przestrzeń była dodatkowo atakowana przez aktorów, którzy wchodzili z widzami w nieustanne interakcje, dotykali dłoni osób z publiczności, ich dekoltołów, szeptali widzom coś do uszu, przeglądali torebki pań, siadali na kolanach. Jednego z widzów udało się aktorom nawet zmusić do schowania się w białym sześcienniku, gdzie mężczyzna przebywał praktycznie do końca spektaklu. Przypominało to trochę performans Chrisa Burdena *Five-Day Locker Piece* z 1971 roku, kiedy artysta zamknął się w małej szafce w uniwersyteckiej galerii sztuki, czym na kilka godzin skazał własne ciało na olbrzymie niewygody.

Widzowie doświadczający różnego rodzaju opresyjnych działań aktorów w zasadzie poddawali się ich woli. Uwięzieni w konwencji tradycyjnego teatru, która publiczności przypisuje rolę biernego obserwatora tego, co dzieje się na scenie, bez sprzeciwu znosili sytuacje kreowane przez Dorotę Androsz i Marka Tyndę. Spod władzy aktorów niełatwo było się uwolnić, chociaż przedstawienie stwarzało szansę emancypacji – inna rzecz, że w granicach wyznaczonych przez artystów. Pozostawały do wyboru dwie możliwości: odmowa współdziałania albo poddanie się presji interakcji, a nawet odgrywanie miniperformansów. Widzowie najczęściej z pokorą znosili zaczepki aktorów, czym udowadniali, że rozumieją zasady przyjętej konwencji, jakkolwiek zdarzały się przypadki, gdy odmawiali współpracy lub wręcz agresywnie komentowali zachowania artystów (co wiem z relacji widzów oglądających ten spektakl w innym czasie niż ja miałam go okazję widzieć).

Dodatkowym elementem wzmacniającym opresyjność sytuacji była zaprojektowana przez Mirka Kaczmarka scenografia. Złożona z rozproszonych na scenie sześciaków, na których siedziała publiczność, była rodzajem instalacji rozbijającej widzów na poszczególne atomy i odbierającej bezpieczeństwo bycia w grupie. Osoby, które przyszły razem, były rozsadzane w różnych częściach sali. Działania aktorów i rozplanowanie miejsc dla publiczności w przestrzeni sceny poddawały widzów presji władzy, którą daje aktorom przewaga wynikająca z konwencji zachowania w teatrze. Przeniesienie wypowiedzi z poziomu komunikacji między postaciami na poziom komunikacji między aktorami i widzami pozwoliło Rubinowi uwypuklić również istnienie władzy wynikającej z przyjętych zasad społecznych zachowań, którą Foucault nazywa „władzą rozproszoną”, władzą, która „jest wszędzie: nie dlatego, że wszystko obejmuje, ale dlatego, że zewsząd się wyłania”<sup>13</sup>.

Gest równie spektakularnego naruszenia komfortu widza, choć w nieco innym sensie niż ten omówiony przed chwilą, Wiktor Rubin wykorzystał w wystawionej w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach *Carycy Katarzynie* (2013). Napisany przez Janiczak tekst nie był biografią rosyjskiej monarchini, chociaż w dramacie przywoływane są fakty z życia Zofii Anhalt-Zerbst, między innymi: ślub i trudne relacje z Piotrem III (Wojciech Niemczyk), jego matką Elżbietą Romanową (Joanna Kasperek), romans z królem Stanisławem Poniatowskim (Tomasz Nosiński) czy koronacja, którą kończy się spektakl. Był raczej opowieścią o zdobywaniu pozycji i władzy przez kobietę w męskim świecie. Carycę Katarzynę grała Marta Ścisłowicz, która w pewnym momencie wychodziła do widzów z zawieszoną na nagich piersiach miniaturą obwoźnego teatru kukiełkowego. Twórcy wykorzystali stereotyp postrzegania carycy jako kobiety o nienasyconym temperamencie seksualnym, mającej wielu kochanków – ciało kobiety, o której życiu seksualnym krążyły legendy, zostało w spektaklu wystawione na pokaz. Użyczająca ciała swojej postaci aktorka zachęcała pojedynczych widzów, zwłaszcza płci męskiej, do wkładania rąk w otwory miniaturowej sceny i dotykania biustu. Wiele osób czyniło to chętnie. Widzowie wpadali w pułapkę konwencji i poddawali się przewidzianemu dla nich scenariuszowi, być może bez świadomości, że biorą udział w odwróceniu wcześniejszej sytuacji opresji, gdy Katarzyna była dokładnie oglądana przez

<sup>13</sup> M. Foucault: *Historia seksualności*. Tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski. Warszawa 1995, s. 84.



przyszłą teściową pod kątem możliwości rozrodczych, a naga Marta Ścisłowicz lustrowana z widowni. Caryca zachęcając do bezpośredniego kontaktu, narzucała sposób odbioru swojego ciała. Ta scena była zresztą inspirowana działaniami austriackiej performerki Waltraud Hollinger, znanej jako Valie Export, która z przytwierdzonym do ciała pudłem telewizora zachęcała przechodniów na ulicy do zaangażowania się w interakcję. O ile jednak poprzez tę akcję Valie Export próbowała skłonić odbiorców do kontaktu z rzeczywistą kobietą, a nie telewizyjnym wyobrażeniem na jej temat (wystarczyło włożyć dłoń w wycięty otwór, by dotknąć jej ciała), o tyle performans kieleckiej Carycy był wyrazem jej całkiem współczesnej świadomości feministycznej dotyczącej nie tylko miejsca kobiety i mężczyzny w przestrzeni publicznej, lecz także faktu, że sama Caryca jest przedmiotem politycznych interesów. Skądinąd taka kreacja bohaterki była spójna z biografią Katarzyny II, wiadomo bowiem, że imperatorowa Rosji używała swojego ciała do zdobywania sojuszników.

Potrzeba uświadomienia widzowi charakteru performansów władzy, w których widz uczestniczy w teatrze, doprowadziła duet Rubin–Janiczak do podjęcia próby sprowokowania działań poza teatrem, skłonienia do aktywności w realnym życiu, wzięcia spraw w swoje ręce. Znalazło to wyraz w bydgoskim spektaklu *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy* (2016). Janiczak główną bohaterką dramatu uczyniła Anne-Joseph Théroigne de Méricourt (Sonia Roszczuk), śpiewaczkę operową i związaną z kręgami rewolucji francuskiej żyrondystkę, która była jedną z pierwszych kobiet walczących o równouprawnienie płci. Zabiegi Théroigne de Méricourt, by otworzyć przestrzeń publiczną dla kobiet, nie spotykały się z przychylnością jej współczesnych, kobieta nie została również uwzględniona na kartach historii wśród męskich przywódców rewolucji.

Bydgoska quasi-biografia osiemnastowiecznej bohaterki posłużyła artystom przede wszystkim jako pretekst do wypowiedzenia się na temat doświadczeń współczesnych kobiet, w wielu miejscach na świecie nie tylko wypychanych ze sfery publicznej, lecz także pozbawianych prawa do decydowania o własnym ciele. I podobnie jak opowieść o carycy Katarzynie, stała się dla twórców okazją do dyskusji na temat pozycji kobiet i dróg ich emancypacji. Ze sceny padały różne propozycje sposobów wybicia się kobiet na niezależność, w tym niezgoda na podporządkowanie, odrzucenie podległości, powszechnie traktowanej jako



zjawisko neutralne, wspiera ona bowiem „męską żądzę dominacji trudną do wykorzenienia”<sup>14</sup>. Do publiczności skierowana również została sugestia rozsadzenia patriarchalnej sceny od środka. Twórcy przedstawienia jako najlepszą strategię na uzyskanie przez kobiety równości w różnych sferach życia, w tym politycznej i społecznej, wskazywali solidarność kobiet i ich zaangażowanie. Aktorki Teatru Polskiego z Bydgoszczy w szarych uniformach robotnic rewolucji z impetem wkraçały na scenę i widownię, co zaburzało tradycyjny przebieg spektaklu. Rozrzuciły ulotki z *Deklaracją praw kobiety i obywatelki*, podejmowały działania poszerzające obywatelską świadomość kobiet i mężczyzn. Wypowiadały się o świecie wolnym od patriarchalnych schematów. Snuły wizje rzeczywistości, w której będą szanowane prawa grup dotychczas marginalizowanych. Metaforycznie odnosiły się do sceny społecznej, ale zadawały również pytania dotyczące samej instytucji teatru. Wskazywały na jej hierarchiczność, która umożliwia realizowanie modelu władzy polegającego choćby na tym, że w teatrze widz traktowany jest jak konsument, który ma niewiele do powiedzenia lub wręcz jest pozbawiony głosu. Emancypacja widza wiązałaby się zatem z jego wyzwoleniem spod dyktatu instytucji<sup>15</sup>.

Premiera przedstawienia (26 października) zbiegła się w czasie z Ogólnopolskim Strajkiem Kobiet w październiku 2016 roku (3 października) i organizowanymi w całej Polsce „czarnymi protestami”, które zgromadziły na ulicach wielu miast tysiące osób manifestujących w obronie podmiotowości kobiet oraz przeciwko językowi, światopoglądowym deklaracjom i działaniom polityków. Wyprowadzeniem widzów na ulicę i wspólnym powrotem na scenę kończył się bydgoski spektakl. Inicjatorką działań była Théroigne, która buntowała się przeciwko niemocy teatru – zachęcała widzów (jak kiedyś twórcy kontrkultury) do wyjścia przed teatralny budynek z transparentami, na których można było znaleźć hasła z październikowych protestów, między innymi: „Równość, wolność, siostrzeństwo”, „Moje ciało, mój wybór”, „To jest cipka polityczna”, „Politycy, precz od mojej macicy”, czy zdania wymyślone przez twórców na potrzeby spektaklu: „Dlaczego równość ma tak mało zwolenniczek?”. Nie wszyscy widzowie dawali się

<sup>14</sup> J. JANICZAK: *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy*. „Dialog” 2017, nr 3, s. 13–37.

<sup>15</sup> Szerzej o tym spektaklu pisałam w: A. GŁOWACKA: *Przyszłość jest kobietą*. „Teatr” 2017, nr 6. [http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1752/przyszlosc\\_jest\\_kobieta/](http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1752/przyszlosc_jest_kobieta/) [dostęp: 10.10.2017].



*Każdy dostanie to, w co wierzy.* Reż. W. RUBIN. Dram. J. JANICZAK.  
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie. Premiera: 12.03.2016  
Fot. Magda Hueckel



*Każdy dostanie to, w co wierzy.* Reż. W. RUBIN. Dram. J. JANICZAK.  
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie. Premiera: 12.03.2016  
Fot. Magda Hueckel





*Każdy dostanie to, w co wierzy.* Reż. W. RUBIN. Dram. J. JANICZAK.  
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie. Premiera: 12.03.2016  
Fot. Magda Hueckel

uwieść namowom aktorki do opuszczenia teatru, wielu pozostało na miejscach, by obserwować odbywający się przed teatrem happening na wielkim ekranie zawieszonym nad sceną. Jednak, jak twierdzili artyści podczas rozmowy, która odbyła się po prezentacji spektaklu na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych (9 kwietnia 2017), z każdym spektaklem granym w Bydgoszczy osób zaangażowanych w zainicjowane przez aktorkę działania przybywało. Więc może utopijna wizja twórców, że „strategie artystyczne, czy teatralne, mogłyby być bardziej skuteczne w radzeniu sobie z problemami społecznymi, politycznymi poprzez zaangażowanie ludzi, którzy zazwyczaj się nie angażują w zbudowanie czegoś, bo nie wiedzą, jak się zorganizować”<sup>16</sup>, miałyby szansę się spełnić? Emancypowanie widza poprzez jego aktywizację w teatrze miałoby zatem prowadzić do poczucia sprawczości tego widza w realnym życiu.

Przekonanie o roli teatru jako instytucji życia obywatelskiego, która może być skuteczna w angażowaniu odbiorcy sztuki w dialog na ważne tematy, było również silne w spektaklu *Każdy dostanie to, w co wierzy*, zrealizowanym na motywach *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa pół roku przed *Żonami stanu...* w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie (2016). Wydaje mi się, że to przedstawienie w największym stopniu spełniało również kryteria teatru, który za muzealnikami można by nazwać partycypacyjnym. Nina Simon, dyrektorka muzeum i autorka książki *The Participatory Museum*<sup>17</sup>, stworzyła definicję instytucji partycypacyjnej, której istotą jest współuczestnictwo odbiorców w jej działalności, aktywne zaangażowanie w jej program. Zwiedzający tworzą własne treści, którymi dzielą się z innymi. W przypadku spektaklu Rubina partycypacja oznaczałaby obsadzenie publiczności w roli aktywnego uczestnika i współtwórcy zdarzenia teatralnego, osoby, której daje się możliwość decydowania o jego przebiegu, choć oczywiście wolność wyboru nie jest absolutna, a wpływ na kształt spektaklu odbywa się w pewnych ramach. Ten spektakl nie spełnia w stu procentach kryteriów sztuki partycypacyjnej. Tę Claire Bishop rozumie jako „rozciągnięty w czasie lub długoterminowy projekt z niesprecyzowanym początkiem i zakończeniem”,

<sup>16</sup> J. JANICZAK: *Nowe narzędzia*. Rozmawiała K. NIEDURNY. „Dwutygodnik”. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6436-nowe-narzedzia.html> [dostęp: 10.10.2017].

<sup>17</sup> N. SIMON: *The Participatory Museum*. <http://www.participatorymuseum.org/read/> [accessed: 10.10.2017].

projekt, w którym artysta jest bardziej współpracownikiem i wytwórcą sytuacji”, a widz współtwórcą czy uczestnikiem<sup>18</sup>. Niewątpliwie jednak w przedstawieniu *Każdy dostanie to, w co wierzy* artyści oddawali część własnego pola publiczności i pozwalali jej decydować choćby o jego przebiegu. Tym samym podważali tradycyjne tryby twórczości artystycznej i konsumowania sztuki.

Aktorzy swobodnie wykorzystywali postaci i wątki z powieści rosyjskiego autora i z nich kreowali na scenie sytuację spotkania. Publiczność Teatru Powszechnego była witana przez Wolanda z jego świtą, z którą przybył on do Warszawy, by sprawdzić, jak się ma niespełna trzydziestoletnia demokracja w Polsce. Widzów zaproszono do okrągłego stołu – sceny. Obecność na spektaklu wiązała się z koniecznością publicznego zabrania głosu: aktorzy zadawali widzom pytania, skłaniali ich do wyjawienia poglądów politycznych, stanu posiadania albo zachęcali do intymnych wynurzeń. Oczekiwali zaangażowania w rozmowę lub choćby podjęcia decyzji o przebiegu spektaklu poprzez wciśnięcie przycisku. Jedną z bardziej kontrowersyjnych propozycji okazała się prośba o założenie sukni ślubnej, co oczywiście oznaczało pozbycie się własnej garderoby na oczach publiczności. Widzom pozostawiono jednak możliwość samodzielnego zdecydowania o granicach, do których mogą i chcą się posunąć. Mężczyzna, który zdecydował się na założenie sukni, zgodził się również na obmycie ciała wodą z wanny, w której siedział Woland. Oczywiście ten scenariusz nie musi się za każdym razem powtarzać, zwłaszcza jeśli nie znajdzie się chętny do wykonania performansu z suknią ślubną albo publiczność zdecyduje o innym przebiegu przedstawienia i nie wybierze tak zwanego wariantu bezwstydnego. Widzom pozostawia się możliwość zdecydowania o przebiegu spektaklu i stopniu zaangażowania w akcję, są oni jednak dyskretnie reżyserowani przez aktorów. Pojawia się zatem pytanie: czy w zaproponowanych warunkach widzowie mają szansę przejąć kontrolę nad przedstawieniem, wytrącić aktorów z roli i wykreować własny scenariusz?

Póki co, główną formą kontroli, na jaką pozwala się publiczności w warszawskim przedstawieniu, jest decyzja o przebiegu spektaklu i możliwość jego ewentualnego zakłócenia przez bardziej niepokornych widzów. Tytuł: *Każdy dostanie to, w co wierzy* – jest cytatem z Bułhakowa (tymi słowami podczas balu zwraca

---

<sup>18</sup> C. BISHOP: *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. Przeł. J. STANISZEWSKI. Warszawa 2015, s. 19.

się Woland do uciętej głowy), odwołuje się również do jednej ze scen w spektaklu, kiedy widzowie mają zdecydować, czy wybierają znaną z *Mistrza i Małgorzaty* opowieść o miłości czy demystyfikację tej opowieści. Podczas spektaklu, na którym byłam, widzowie wybrali iluzję. Ciekawe byłoby sprawdzenie, jak często aktorom zdarzyło się zagrać alternatywną wersję i jak wtedy wyglądał przebieg spektaklu. Podobny eksperyment, prowokatorski wobec widzów, Rubin wykonał zresztą w jednej z pierwszych swoich inscenizacji – *Przebudzeniu wiosny* na podstawie dramatu Franka Wedekinda (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2007). Aktorzy odgrywali w tym spektaklu trzy finały spotkania Wendli i Melchiora, w tym jeden kończący się gwałtem. Na koniec prosili widzów o wybór ulubionego zakończenia. Publiczność, choć z nieśmiałością, zwykle wybierała trzecią, najbardziej brutalną propozycję.

Duet Rubin i Janiczak do strategii dzielenia się władzą nad spektaklem powrócił jeszcze w jednym z ostatnich przedstawień – *Rasputinie* na podstawie tekstu Janiczak, zrealizowanym w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (2017). Publiczność w tym spektaklu może wybrać wersję, która będzie grana, śpiewać *Międzynarodówkę*, wyrazić swój gniew i wybrać polityka, na którego ów gniew będzie skierowany, wyjść przed teatr i z widłami wziąć udział w rekonstrukcji pogromu kieleckiego albo wręcz przeciwnie – zostać na widowni. Wreszcie spędzić czas w VIP-roomie z tańczącymi na rurze aktorkami. Podobnie jak *Żony stanu...*, kielecka inscenizacja podejmuje wątek teatru, który jest hierarchiczny. O ile jednak w bydgoskim spektaklu namawiano do rozbijania konwencji i zaburzania istniejących relacji władzy, o tyle *Rasputin* potwierdza, że teatr ma nad widzem władzę absolutną. Jak pisał o tym spektaklu Piotr Morawski: „Teatr konsekwentnie wchłania jednak kolejne performanse publiczności. Nie da się przebić przez silną konwencję, na mocy której jedni na scenie wystawiają się na widok przed innymi, siedzącymi na widowni. I choć to konwencja anachroniczna, ciągle dominuje nad żywiołami i społecznymi performansami mającymi ją zburzyć”<sup>19</sup>.

W teatrze Rubina i Janiczak emancypacja widza oznacza prowokowanie go do aktywności, wciąganie do akcji, a więc zauważenie dotychczas biernego spektatora poprzez wmontowywanie go na różne sposoby w świat sceniczny. Jak twierdzą

<sup>19</sup> P. MORAWSKI: *Penis Rasputina*. „Dwutygodnik”. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/7408-penis-rasputina.html> [dostęp: 10.10.2017].



sami twórcy, ustalenie relacji z widzem jest dla nich punktem wyjścia myślenia o spektaklu<sup>20</sup>. Od widza oczekują więc „dialogu, wymiany energii”<sup>21</sup> i partnerstwa. Ciężar inicjowania i podtrzymywania kontaktu spoczywa – rzecz jasna – na aktorach, którzy muszą być czujni i dynamicznie reagować na obecność i działania nieprzewidywalnego partnera, umiejętnie prowokować do reakcji zwrotnej. Obecność widza jest więc wkalkulowana w każdy element roli. W zamierzeniu twórców efektem aktorskich prowokacji jest nie tylko wywołanie konsternacji i zaciekawienia, lecz także pobudzenie widzów do refleksji na temat różnych zjawisk społecznych i politycznych, sprowokowanie działań zachęcających do różnych form obywatelskiego oporu i zaangażowania. Oczywiście zawsze pojawia się pytanie, czy działania teatralne mogą przynieść zmiany w sferze publicznej, o czym marzyli kiedyś twórcy kontrkultury. O ile jednak choćby założyciele The Living Theatre teatr postrzegali jako narzędzie rewolucji kulturalnej, wierzyli, że dokona on przebudzenia ideowego<sup>22</sup>, Rubin z Janiczak myślą raczej o przeobrażeniu instytucji już istniejących. W ramach własnych możliwości próbują zmienić przynajmniej formułę teatru – z mimetycznego widowiska rekonstruującego rzeczywistość na społeczne zdarzenie, którego widz jest uczestnikiem i współtwórcą, świadomym swojej sprawczości i siły. Rymuje się to zresztą z refleksjami Philippa Schultego, który analizował emancypacyjne i partycypacyjne inicjatywy niemieckich artystów: „Wyemancypowani widzowie stają się emancypującymi współgryczami – ponieważ stopniowo staje się jasne, że reguły, które ich obowiązują, są nie do zaakceptowania, i konieczne jest ich świadome i kreatywne złamanie”<sup>23</sup>.

Dość często taki rodzaj teatru angażującego, który uprawiają Janiczak z Rubinem, łączy się z działaniem politycznym – co podkreśla Bojana Kunst, słoweńska filozofka i teoretyczka teatru oraz tańca, która uważa, że sztuka „wyraża swoje związki z polityką, tworząc modele społeczne i wspólnotowe w procesie aktywnej partycypacji i interakcji, proponując takie rodzaje spotkań, które nieustająco za-

<sup>20</sup> J. JANICZAK: *Nowe narzędzia...*

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> J. OSTROWSKA: *Living Theatre – rewolucja – kontrkultura*. „Opcje” 2001, nr 5, s. 86.

<sup>23</sup> P. SCHULTE: *Patrzenie jest działaniem – lecz jest czymś więcej niż patrzeniem. Emancypacja i partycypacja we współczesnych formach teatralnych*. Przeł. T. GRZELAK. W: *Mapowanie publiczności*. Red. A.R. BURZYŃSKA. Szczecin 2015, s. 105.



*Rasputin.* Reż. W. RUBIN. Dram. J. JANICZAK.  
Teatr im. Stefana Żeromskiego, Kielce. Premiera: 23.09.2017  
Fot. Krzysztof Bieliński



*Rasputin.* Reż. W. RUBIN. Dram. J. JANICZAK.  
Teatr im. Stefana Żeromskiego, Kielce. Premiera: 23.09.2017  
Fot. Krzysztof Bieliński





*Rasputin.* Reż. W. RUBIN. Dram. J. JANICZAK.  
Teatr im. Stefana Żeromskiego, Kielce. Premiera: 23.09.2017  
Fot. Krzysztof Bieliński

chęcącą do różnych form działania”<sup>24</sup>. Praktyka teatralna pokazuje, że twórcy teatru zaangażowanego z reguły oscylują pomiędzy dwoma opisanymi przez Rancière’a modelami, wykorzystując je każdorazowo w różnym stopniu, co nietrudno wskazać również w pracach duetu. Owocuje to różnorodnością proponowanych form teatru politycznego. Próby emancypowania widza są jedną z nich. Działania Rubina i Janiczak nie są odosobnione w europejskim teatrze. Wpisują się w szerszą tendencję. Jak twierdzi Kunst, dzisiaj od sztuki wymaga się, „żeby komentowała, dokumentowała, odkrywała i poruszała tematy polityczne oraz żeby aktywnie uczestniczyła w procesach społecznej i politycznej partycypacji”<sup>25</sup>.

## Bibliografia

- BISHOP C.: *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. Przeł. J. STANISZEWSKI. Warszawa 2015.
- FÉRAL J.: *Rzeczywistość wobec wyzwania teatru*. Przeł. W. PRAŻUCH. „Didaskalia” 2012, nr 109–110.
- FISCHER-LICHTE E.: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008.
- FOUCAULT M.: *Historia seksualności*. Tłum. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1995.
- GŁOWACKA A.: *Przyszłość jest kobietą*. „Teatr” 2017, nr 6. [http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1752/przyszlosc\\_jest\\_kobieta/](http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1752/przyszlosc_jest_kobieta/) [dostęp: 10.10.2017].
- JANICZAK J.: *Nowe narzędzia*. Rozmawiała K. NIEDURNY. „Dwutygodnik”. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6436-nowe-narzedzia.html> [dostęp: 10.10.2017].
- JANICZAK J.: *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy*. „Dialog” 2017, nr 3.
- KUNST B.: *Artysta w pracy*. <http://konfrontacje.pl/kontekst/opor-sztuki-zaangazowanej/> [dostęp: 10.11.2016].
- LEHMANN H.-T.: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2009.
- MARCINIAK M.: *Granice emancypacji widza*. „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2012, nr 2(5).
- MORAWSKI P.: *Penis Rasputina*. „Dwutygodnik”. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/7408-penis-rasputina.html> [dostęp: 10.10.2017].
- OSTROWSKA J.: *Living Theatre – rewolucja – kontrkultura*. „Opcje” 2001, nr 5.
- RANCIÈRE J.: *Estetyka jako polityka*. Przeł. J. KUTYŁA, P. MOŚCICKI. Warszawa 2007.

<sup>24</sup> B. KUNST: *Artysta w pracy*. <http://konfrontacje.pl/kontekst/opor-sztuki-zaangazowanej/> [dostęp: 10.11.2016].

<sup>25</sup> Ibidem.

- RANCIÈRE J.: *Widz wyemancypowany*. Przeł. A. OSTOLSKI. „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13.
- SCHULTE P.: *Patrzeć jest działaniem – lecz jest czymś więcej niż patzeniem. Emancypacja i partycypacja we współczesnych formach teatralnych*. Przeł. T. GRZELAK. W: *Mapowanie publiczności*. Red. A.R. BURZYŃSKA. Szczecin 2015.
- SIMON N.: *The Participatory Museum*. <http://www.participatorymuseum.org/read/> [accessed: 10.10.2017].

Aneta Głowacka

### Emancipative Discourse in Wiktor Rubin's and Jolanta Janiczak's Theatre

**Summary:** The idea of the viewer's emancipation in theatre is gaining on popularity. Artists make use of the audience's presence, provoking it to various actions and interactions. In place of the spectacle understood as a text to be read, artists propose an event, characterized by unforeseeable meanings and behaviour, which result from the interaction between the artists and the audience. The viewer is also someone who produces meanings, though his/her level of engagement may differ. In consequence, the course of the spectacle is dependent both on the artists and on the audience's readiness to engage. This mode of theatre is by Josette Féral named “performative theatre.” Hans-Thies Lehmann, on the other hand, relates the dominance of the performative level of the spectacle to the postdramatic theatre.

Wiktor Rubin has for years been consistently including the viewer into the space of play: beginning with his first spectacles which brought him recognition, or at least interest of the critics, to the most recent productions, prepared in cooperation with Jolanta Janiczak. The purpose of the article is the demonstration of the evolution of the director's strategy in emancipating the viewer, which in this case means provoking his activity, drawing into the plot, and thus assembling him in all manners into the world of the stage. Through the actors' provocation, The Rubin–Janiczak duo does not only intend to cause consternation and curiosity, but also to invoke on the audience's part a reflection over various social and political phenomena, to provoke actions which invite various forms of citizen activism.

**Keywords:** contemporary Polish theatre, political theatre, socially engaged theatre, viewer's emancipation

Aneta Głowacka

### Emanzipationsdiskurs im Theater von Wiktor Rubin und Jolanta Janiczak

**Zusammenfassung:** Die Idee, den Zuschauer im Theater zu emanzipieren, gewinnt immer mehr an Popularität. Die Theaterschöpfer ermutigen das Publikum zu verschiedenen Aktivitäten und Interaktionen. Anstelle eines Spektakels als eines Textes zum Vorlesen bieten sie ein Geschehnis an, dessen Aussage wegen Interaktionen zwischen Schöpfern und Rezipienten nicht vorauszusehen ist. Der Zuschauer ist jemand, der auch seine eigenen Bedeutungen schafft, obwohl das Niveau seines Engagements verschieden sein kann. Das hat zur Folge, dass die Theatervorstellung sowohl von den Künstlern als auch von der Bereitschaft der Zuschauer zur Mitarbeit abhängt. Das Theatermodell wird von Josette Fèral „performatives Theater“ genannt. Hans-Thies Lehmann dagegen bringt die Vorherrschaft performativer Ebene der Vorstellung mit postdramatischem Theater in Verbindung.

Schon seit Jahren bemüht sich Wiktor Rubin zielstrebig, den Zuschauer in sein Spiel hineinzuziehen: angefangen von den Theateraufführungen, die ihm große Anerkennung brachten oder zumindest Aufmerksamkeit der Kritiker erregten, bis zu seinen letzten zusammen mit Jolanta Janiczak realisierten Inszenierungen. Der vorliegende Beitrag bezweckt, den Entwicklungsverlauf von Rubins Strategien, den Zuschauer zu emanzipieren, zu verfolgen, was in dem Fall bedeutet, ihn zu aktivieren, in die Handlung zu verwickeln, also ihn verschiedenerlei in die Bühnenwelt einzubauen. Das Duett Rubin–Janiczak beabsichtigt, mittels schauspielerischer Provokationen nicht nur Kons-ternation auszulösen und Neugier zu wecken, sondern auch die Zuschauer zum Nachdenken über verschiedene soziale und politische Erscheinungen zu bewegen, und sie zu verschiedenen Formen bürgerlicher Aktivität zu ermutigen.

**Schlüsselwörter:** polnisches Theater von heute, politisches Theater, gesellschaftsengagiertes Theater, Emanzipation des Zuschauers